

## Au-delà des genres : *Souffles* de Cixous

Gabriella TEGYÉY

Écriture troublée et profondément troublante, *Souffles*, publiés en 1975, se composent de neuf fragments de longueur inégale, séparés par des blancs typographiques<sup>1</sup>. Ces fragments font alterner séquences en romains, passages en italiques, et une couche assez hétérogène susceptible de relever du procédé de la citation. La typographie des passages cités est assez variée : ils sont mis tantôt en italiques (avec ou sans l'usage des guillemets), tantôt en romains et entre guillemets ; il arrive également que seule la taille des caractères utilisés renseigne sur leur valeur de citation<sup>2</sup>. La cohérence des fragments est assurée par l'emploi des sous-titres ; l'exergue et la « postface » dont le récit est doté, ont pour fonction de servir de cadre. Le genre de *Souffles* est difficile à déterminer : Cixous elle-même considère son ouvrage comme une « fiction »<sup>3</sup>.

Les séquences se caractérisent par la persistance de quelques thèmes répétitifs – telles la problématique de la genèse, de la maternité et de la sexualité –, qui créent tout un complexe métaphorique. La difficulté de la lecture doit à la façon dont ces thèmes se lient les uns aux autres : ils se définissent suivant un « mouvement-centrifuge » à la suite duquel ils oscillent entre le centre et la marge du texte<sup>4</sup>.

La thématique de la naissance appelle d'emblée celle de l'écriture dont il s'agit de montrer la difficile gestation. Le principal support de l'écriture est la *parodie*, qui laisse ses traces à tous les niveaux du texte, sans qu'une histoire puisse s'y produire : s'inscrivant dans la lignée « postmoderne », Cixous nie la validité du récit linéaire, logique, chronologique. L'usage de la parodie conduit à la réécriture d'un certain nombre de textes ; son emploi s'inscrit aussi dans le langage, dont le narrateur a soin de détourner les composantes : nous assistons à la déconstruction de la phonétique, du lexique et de la syntaxe.

Comme la parodie relève de l'intertextualité, nous nous proposons d'examiner dans cette communication quelques-unes des manifestations de la

<sup>1</sup> La segmentation en fragments – qui ne peut se faire que d'une manière arbitraire – suit, *grosso modo*, cette division. Toutes nos références à *Souffles* renvoient à l'édition « Des femmes », par Antoinette Fouque, 1975.

<sup>2</sup> D'une façon générale, la taille des caractères dans les citations est plus petite : le même phénomène s'observe dans le cas de la plupart des séquences en italiques.

<sup>3</sup> *Souffles* constituent le premier morceau de la série des « fictions » cixousiennes. Cf. à ce propos *Angst* (1977), *Préparatifs de Noces* (1978), *Partie, Ananké, Vivre l'orange, Là* (textes publiés en 1979) ; *Illa* (1980), *With ou l'art de l'innocence* (1981), *Manne* (1988), *Jours de l'an* (1990), *Déluge* (1992), *Beethoven à jamais* (1993), *Messie* (1996) et *OR, les lettres de mon père* (1997).

<sup>4</sup> Cf. PENROD, Lynn Kettler, « Lectures initiatiques, lectures centrifuges », in *Du Féminin*, textes réunis par M. Caille, Grenoble, les éditions Le Griffon d'argile, PUG, 1992, coll. "Trait d'union", p. 88.

pratique intertextuelle qui apparaît dans *Souffles* (la coprésence, l'hypertexte, le métatexte et le paratexte)<sup>5</sup>. Une telle analyse pourra révéler, nous semble-t-il, un des aspects importants du récit : le métissage des textes et des sexes. Etant donné que nous n'avons pas l'occasion ici d'examiner toutes les séquences de cette fiction, nous nous contenterons de l'étude de deux fragments situés, respectivement, au début et vers le milieu du récit.

L'exergue, en forme de citation, est constitué de deux parties : à une phrase en allemand (traduite dans la postface)<sup>6</sup>, suit un passage puisé dans l'œuvre de Kierkegaard, qui annonce le thème capital de la maternité : « Quand l'enfant doit être sevré, sa mère recourt à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr... » (p. 7)<sup>7</sup>. Il convient de noter que cette seconde partie du paratexte revient à plusieurs reprises dans le récit, sous une forme modifiée.

Le premier fragment<sup>8</sup>, le plus long de tous, expose dès le début la problématique de la genèse, en faisant valoir toutes sortes d'intertextes. A l'énigme appelée par la naissance, répond une citation en allemand - une phrase de *Faust*, qui ne fait qu'épaissir l'obscurité des propos créée par la coprésence :

Voici l'énigme : de la force est née la douceur. Et maintenant, qui naître ? La voix dit : "Je suis là". Et tout est là. [...] "Toi !" La voix dit : "toi". Et je nais ! - "Vois" dit-elle, et je vois tout ! [...] Et j'en nais. Je ne sais pas. Qui ? Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiss es nicht\* (p. 9).<sup>9</sup>

Le sous-titre « Samsonge » (p. 13), entouré d'allusions bibliques, combine Samson, songe et mensonge, pour dénoncer « la sournoiserie de Dieu » (*ibid.*), tournant ainsi en dérision le plus grand mythe de l'humanité - la Bible<sup>10</sup>. Le narrateur - dont l'identité reste fort douteuse jusqu'à la fin - entreprend ensuite un voyage - onirique - à Bagdad, évoquant l'univers des contes arabes avec leurs lieux mythiques. Ce voyage qui continue à percer - sans le résoudre - le secret de la genèse, livre une série de jeux, de métamorphoses et de rêves, en parodiant, d'une part, la naissance, d'autre part, le genre du conte :

<sup>5</sup> Nous n'avons pas pour but ici d'établir une typologie des relations intertextuelles. Pour l'examen de celles-ci, cf. l'ouvrage fondateur de GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 7-19. Pour une étude de la pratique intertextuelle dans *Souffles*, cf. HANRAHAN, Mairéad, « Le texte de l'autre texte, ou le livre délivre », in *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Paris, Galilée, 2000, p. 323-332.

<sup>6</sup> Titre d'un des poèmes qui composent le recueil *Frauenliebe und Leben* d'Adelbert von Chamisso, recueil mis en musique par R. Schumann (op. 42).

<sup>7</sup> Cf. *Crainte et Tremblement* (1843). Au début de ce texte, l'auteur offre quatre versions différentes de l'histoire d'Abraham, contenue dans la Genèse. Notons d'emblée que nous ne souhaitons pas examiner la fidélité des citations par rapport aux propos qu'elles reprennent. Ce qui nous intéresse, c'est la fonction que remplissent les citations et, plus généralement, les intertextes dans le contexte où ils sont placés.

<sup>8</sup> Cf. p. 9-77 dans l'édition que nous utilisons.

<sup>9</sup> Pour la phrase en allemand, une note à la page suivante précise : « \*Ce que dit Hélène, même après plusieurs vies (*Faust*, 2<sup>e</sup> partie) » (p. 10). La traduction française du propos de Goethe est intégralement citée plus loin : « Même à présent je ne sais quelle je suis » (p. 14).

<sup>10</sup> Il est question avant tout du premier livre, la Genèse. Cixous s'appuie aussi sur Milton, plus précisément sur *Samson Agonistes*, ce qui est explicité à la page 53 de *Souffles*.

Mien tien s'échange. En le ciel carré au-dessus de nous brille sombre son soleil à trente plus soyeux ; une partie de son corps s'éclaire et domine nos corps en fusion. L'intérieur n'exclut pas l'extérieur, l'empire céleste et aussi l'empire terrestre, les mers ne restent pas aux bords, il n'y a pas d'autre pénis que ton pénis ce qui ne l'empêche pas tandis que je le tête d'étinceler dans mon cou, au moment où je le vois, brandi au-dessus de moi, prêt à s'abattre sur ma poitrine. Je nais. Tout le monde dort. Sauf : Nous : L'éveil. *Si tu trouves, je te donnerai trente parures* (p. 16).

Ce voyage permet encore de mettre en scène, dans cette histoire dépourvue d'intrigue et de héros, un « personnage », à la fois identique au narrateur et différent de lui : « Ce n'est pas à moi, c'est à toi que je suis menée par cette voix qui passe à travers moi et me disloque. C'est sur toi que je m'ouvre. Tu m'entends ? Juchée au bout du jeune arbre c'est toi que je vais devenir » (p. 23). La désignation de ce personnage se fait par le biais des jeux sur le pronom personnel « je » et sur le verbe « naître » :

Etonné ? ni de le voir entrer, ni de l'entendre te saluer d'un nom qui n'est pas le tien, un "J" qu'il jette, ou "Jeune !" ou "Je n" (p. 18)

Voilà comment je nais, avec lenteur, comme si j'allais ramper à mon propre enterrement (p. 26)

Par exemple (je choisis dans le tas) J' (son nom étincelait sur sa face, c'était *Jenais* évidemment) (p. 29).

Jenais aura une double fonction dans la suite du texte : d'une part, il est un participant dont la vie et la mort confèrent un semblant de poids romanesque à l'histoire ; d'autre part – « double » évident de Jean Genet –, son personnage donnera lieu à la réécriture des œuvres de l'auteur réel<sup>11</sup>. Le voyage conduit à une montage qui « s'abîme en opéra » : « Et je vis comment un opéra est une montagne retournée » (p. 37). Cet « opéra » est l'espace d'une fête féroce, dionysiaque, lors de laquelle apparaissent les figures d'Electre et de Flytemnestre. Cela permet la mise en valeur d'un vaste intertexte, tissé – entre autres – par le poème de Rimbaud<sup>12</sup> et l'opéra de Richard Strauss, qui s'inspire de la légende antique<sup>13</sup>.

Les quelques intertextes, qui surgissent au début de *Souffles*, mettent au jour l'un des intérêts de l'alternance des trois couches de textes : le jeu réside dans l'insertion des bribes de citations de différentes sortes, à partir desquelles les séquences en romans opèrent nombre de détournements. Le narrateur, qui « n'[est] plus à la merci des règles d'unité, de non-contradiction, et autres formalités policières » (p. 28), n'hésite pas à expliciter cette intention : « c'est donc ainsi ! dis-

<sup>11</sup> En premier lieu de *Pompes funèbres*. Le nom Jenais évoque encore celui de l'arbrisseau (genêt), ce qui montre, chez Cixous, l'importance du motif végétal.

<sup>12</sup> Une note de bas de page précise le titre de cette pièce des *Illuminations* : « *Being Beateous* » (p. 38).

<sup>13</sup> La référence musicale est donnée dans une note : « \*Qu'on joue *Elektra* (R. Strauss) après, voici ce qu'il m'en revient » (p. 38). Par la suite, il y a de nombreuses références à Electre (p. 38-42).

je, et je ne résiste ni ne cède au flot qui nous dérive, c'est qu'une scène est *la scène de l'autre* » (p. 72)<sup>14</sup>.

Les passages précédemment cités montrent le bouleversement du langage lui-même, support évident pour formuler les mystères de la naissance. Ces jeux sur le langage touchent, par exemple, le niveau phonique, marqué par l'usage insolite de l'élision, qui conduit à la création de syntagmes à peine intelligibles : « Je veux. J'écoute. Vole ! J'e't' Aigle ! » (p. 11) Le niveau lexical ne reste pas moins perturbé, par suite de la brutale collision de mots, appartenant à des catégories grammaticales différentes : « Voix-là ! Donne ! Aigle ! » (p. 11) Cet usage aboutit aux renversements de la syntaxe, caractérisée par des phénomènes de rupture et par l'emploi abusif des constructions exclamatives<sup>15</sup>, ce qui va de pair avec les troubles sémantiques. En effet, de nombreuses séquences apparaissent comme un ensemble de propos désarticulés, dont le lecteur a du mal à saisir la signification :

Encore une fois ! Chant ! touchée, percée jusqu'aux moelles fondantes ! inondée jusqu'au diaphragme, demain je te rendrai mon émoi, souffle-moi, je n'oublie rien. [...] Ton cul est une gousse de nénuphar. Ton commandement s'élargit sans fin (p. 76)

Heurt ! On se souvient : Quelle est la force... ? Le miel, la voix, la chevelure, la femme, o douceurs, qu'on n'arrive pas à oublier. A rappeler (p. 77).

Les bizarreries de ce langage, très proche de l'oral, doivent encore aux perturbations qui s'inscrivent dans le maniement du style, dont les différents registres – tour à tour incantatoire, jubilant et argotique, voire vulgaire – se trouvent mêlés d'une manière fort éclectique :

De très loin, je, sans, con, vienne, ou voir, je sens de très près un orient enfin apaisé ? Ce sera plus que persan je parie, syrien ne nous retient : dans l'essoufflement de la course la poitrine brûle, il se fait une fusion des langues familières, et bouillonne aux lèvres *une langue bizarre*, qui écorche la chair, pousse des sons gutturaux, hulule, tourbillonne, s'aiguise et s'emballant vient de très loin enculer le tympan (p. 17)<sup>16</sup>.

Le détournement des textes et celui du langage vont de pair avec les troubles qui affectent l'identité sexuelle. En effet, la différence entre les sexes est abolie, le narrateur apparaissant comme tantôt comme un être doué d'un sexe double, tantôt comme un personnage privé de « genre » :

Une nouvelle puissance m'est venue, une autre façon d'être mâle (p. 14).

J'ai dit pénis ? N'empêche qu'il fut le signe le plus heureux d'une infinie féminité. [...] (Mon cœur bat dans ce ventre où se dresse le double sexe) (p. 56)

---

<sup>14</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>15</sup> L'emploi des propositions elliptiques est de règle : « Amour ! frappe ! l'univers en rugissant frappe ! Amour ! » (p. 56).

<sup>16</sup> C'est nous qui soulignons.

Un bruit d'arc et de frondaison, une violente douleur au pubis en même temps je sens une érection dans un élanement affreux m'annoncer qu'on a cassé la différence (p. 24).

Ce renversement implique une série d'identifications : outre celle qui s'établit entre le narrateur et Jenais, une autre confond, étroitement liée à la problématique de la genèse, les rôles parentaux, le narrateur étant à la fois l'enfant de Jenais et la mère du texte qui donne naissance aux personnages :

Quand j'étais dans ton ventre, raconte ! – dis-je (p. 25)

Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable (p. 33)

Quel être bizarre ! L'enfant de mon enfant fait mère. En moi mon fils, par quelle folle jonglerie me revient ? fait saigner sa mère ? Qui comprendre ? (Elle) (ou) (lui) ? (p. 34).

Jenais semble figurer par moments comme l'« amant » du narrateur, dont la personnalité, en proie à ses propres jongleries, risque de se multiplier et de s'anéantir : « Je suis douée de deux personnes, une me lève ici de notre lit, et une dehors, à côté » (p. 14) ; « Je saute dessus, et vibrant, d'émoi, d'aime-moi, dès moi, de naître pas moi, je me taille » (p. 28).

Il va sans dire que cette parodie sur l'identité des participants s'accompagne des jeux sur les voix (et les voies) narratives, de sorte qu'il est pratiquement impossible de définir le statut des interlocuteurs à qui le narrateur s'adresse, lui-même « enfant de la voix » (p. 14) – biblique ? Les rares adresses au lecteur – autant de métadiscours – offrent pourtant un point de repère, en ce sens qu'elles confirment l'intention délibérément ludique du narrateur : « Combien de temps pris dans l'éternel me laisseras-tu, lecteur, pour que j'aie le temps de retourner la situation ? [...] Combien de temps, lecteur, me donneras-tu pour que j'aie le temps d'exécuter mon étonnement et de le renverser ? » (p. 48.)

Texte-mère, texte-désir, texte-jeu, *Souffles* exposent donc, dès le premier fragment, son réseau thématique singulier en mettant en valeur les techniques sur lesquelles repose le récit, marqué par l'alternance de trois types de textes et de quatre procédés intertextuels, dont les frontières demeurent jusqu'à la fin indélicées<sup>17</sup>.

Toutefois, il est possible de distinguer, thématiquement parlant, deux grandes couches d'intertextes en rapport étroit avec la problématique de la naissance : la première est constituée par les citations de Genet, les références, les allusions, les hypertextes et les paratextes qui le concernent, à quoi s'ajoutent les

<sup>17</sup> Cette incertitude affecte surtout les citations qui apparaissent, nombre de fois, sans guillemets, ce qui les rapproche du plagiat. Hanrahan attire justement l'attention sur le caractère incertain du procédé de la citation : « La citation de Goethe va jusqu'à brouiller la distinction entre citation et plagiat. Elle est et n'est pas de Goethe. Non seulement son origine est indiscernable, mais l'incertitude de son origine apparaît. » Cf. HANRAHAN, p. 327.

jeux sur le nom « Jenais-Genet », dont nous avons parlé<sup>18</sup>. Cette démarche – quoique parodique – doit être considéré comme « positive », car elle est dotée d'une fonction d'attestation : Cixous tient en effet Genet – qui incarne « l'écrivain bisexuel énigmatique »<sup>19</sup> – pour son précurseur. Dans le texte, Jenais apparaît, nous l'avons vu, comme la « mère » du narrateur, son « allié »<sup>20</sup>, son double ; comme « un père maternel [...], un homme de ce genre, d'une bonne et transparente féminité » (p. 220). Le choix de cet écrivain, apte à servir de modèle, n'est donc pas un hasard : « voleur » comme le narrateur<sup>21</sup>, Genet n'hésite pas à affirmer sa volonté délibérée de sacrilège, son apologie constante de l'inversion des valeurs, et sa fascination devant la mort.

La seconde couche thématique d'intertextes, cette fois « négative » et critique, réside dans la relecture ironique de la Genèse, tournée en dérision : la preuve en sont les multiples références, allusions et citations (doubles), ainsi que le titre « Une nouvelle genèse », censé introduire plusieurs fragments – dispersés – en italiques. Il importe de signaler que les intertextes qui ont lieu dans *Souffles* peuvent prendre place soit dans le premier, soit dans ce second versant thématique<sup>22</sup>.

Le plus grand problème est posé par les citations – nombreuses – qui ne le sont pas en vérité : si elles s'inscrivent dans la logique typographique du procédé de la citation, elles appartiennent – faute de toute référence identifiable – au texte proprement dit de *Souffles*. Il s'ensuit que ces « fausses citations » ne sont rien d'autre qu'une caricature de la technique même de la citation, ce qui pousse la démarche parodique à son paroxysme<sup>23</sup>. D'une manière générale, les textes d'origine sont difficilement repérables : ils ne peuvent, le plus souvent, que se deviner à partir de quelques indices. De fait, le narrateur, pour l'intelligence de son récit, choisit de se fier à la compétence de son lecteur virtuel.

Le sixième fragment<sup>24</sup>, dont le thème principal est un « vol », a un rôle particulier à plusieurs égards. D'une part, il constitue une « histoire » relativement cohérente, avec la mise en scène de quelques « personnages » liés à l'enfance – de

<sup>18</sup> L'intertexte que nous baptisons, faute de mieux, « thématique », ne s'oppose pas à l'intertexte structural ; au contraire, il est censé le compléter, en y ajoutant une valeur appréciative.

<sup>19</sup> Cf. SULEIMAN, Susan Rubin, „The Politics and Poetics of Female Eroticism”, in *Helikon*, „Feminista nézőpont az irodalomtudományban” [« Le point de vue féministe dans la critique littéraire »], trad. en hongrois par Anna Neumann, n° 4, 1994, p. 467. Pour la distinction entre intertexte « positif » et « négatif », nous avons également puisé dans cet article (p. 466).

<sup>20</sup> « N'était-ce pas le signe de notre alliance ? [...] Mêmes matières. Je vois aussi : nous nous trouvons dans la région natale des écritures » (p. 29).

<sup>21</sup> Cf. son récit le *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.

<sup>22</sup> Cf. par exemple Rimbaud et Freud. Notons que si les intertextes appartiennent le plus souvent au domaine de la littérature et des mythes, la mise en valeur des intertextes extra-littéraires, musicaux et picturaux (par exemple Schumann, Strauss et Botticelli) n'en est pas moins possible.

<sup>23</sup> Dans cette étude, nous ne souhaitons cependant pas séparer les citations des fausses citations, étant donné que leur fonction est la même. Pour Hanrahan, l'essentiel de *Souffles* se trouve dans « l'effet du déplacement de citation en citation : la citation renaît en se citant, de sorte qu'il devient impossible de dire si c'est le texte qui cite ou le texte cité qui représente le texte-mère. » Cf. HANRAHAN, p. 328.

<sup>24</sup> Cf. p. 163-181.

fait, cette séquence forme une rétrospection, dont la portée peut être définie avec une exactitude assez grande. D'autre part, il amalgame les thèmes les plus importants et démontre l'essence même de la pratique intertextuelle, structurale ou thématique<sup>25</sup>.

Le terme de vol surgit à plusieurs reprises dans les fragments qui précèdent, pour être utilisé dans les deux sens qui lui sont propres : « essor de ce qui s'élance, se propage » / « le fait de s'emparer du bien d'autrui » (Robert). Soucieux d'éclairer le désir du vol « de la chose » (p. 163), le narrateur décide de raconter ses vols successifs, rêvés ou réels, entrepris depuis son enfance. Le premier vol (pris dans les deux sens) est celui de la langue : « Au vol de ma langue doit, peut-être de se vouloir mouvoir en français, qui lui permet de s'enlever en plusieurs sens. [...] Le vol toujours peut à souhait se transformer en vol » (*ibid.*).

Le vol de la langue « exige la métamorphose de celui qui l'opère » (p. 164), d'où « le désir têtue » qui prend le narrateur pour « renverser les rapports de force, sans sortir de la structure dans laquelle se mène la guerre humaine » (p. 165). En effet, c'est le vol qui semble assurer une identité sexuelle à la femme, contrainte du fait même de sa condition sociale de voler la « chose » masculine :

Parce que je vole, je me sens femme (p. 166)

Quel rapport entre le vol et la féminité ? (Et quel entre le vol, la femme et le nègre ?) Nous, nègres, femmes, volants, nous sommes du visible les enchanteurs, en plein jour nous lâchons la nuit, nous sommes les chanteurs de l'inaudible, les éclaireurs des sens (*ibid.*).

Une allusion au « vol » de Genet - réellement accusé de vol à l'âge de dix ans, et emprisonné à maintes reprises dans sa vie - permet d'expliquer la source de la profonde sympathie que le narrateur, offrant une réécriture « positive » des textes de son modèle, éprouve à son égard :

Le vol mène Genêt au continent premier, parmi les nègres où il se fait reconnaître pour semblable : quand je l'appris, je m'en réjouis, je me vis rassurée. Un tel acte lui révèle sa véritable origine, celle à laquelle on arrive, et non celle à laquelle on est en tombant au monde enchaîné. Et moi, par le vol je remontais aussi vers ma source élective (*ibid.*).

Acte révélateur, la « pulsion de vol » ; « comprimée » depuis l'enfance (*ibid.*), date du berceau, suscitant des « désirs d'évasions » : « Aucune autre pulsion ne suscite autant et d'aussi forts désirs, désirs d'évasion, désirs inconscients qui agissent pendant le sommeil et la veille, désirs d'interdictions, jalousies ou vertiges » (p. 167). Cette pulsion est éveillée par le père, de qui le narrateur a appris « [sa] première leçon de silence », ainsi que « l'affreux apprentissage des hontes » : « Nous, naïfs, nus, noirs, à peine nés ils [les blancs] nous emmaillotent, ils nous

<sup>25</sup> A en croire Hanrahan, la relation intertextuelle dans *Souffles* opère « comme une délivrance », permettant de faire triompher la voix maternelle : « Il importe [...] que la source du texte soit "indécise", incertaine, plurielle [...], parce que le texte arrive par ce biais à la fois à se délivrer d'une source unique, et, en y faisant écho, à délivrer la voix de la mère. » Cf. HANRAHAN, p. 324 et p. 332.

déroberent à nos propres yeux [...], on nous déporte à cinq mille lieues de nos sexes » (*ibid.*)<sup>26</sup>.

Le récit des vols successifs s'achève en une fête splendide, qui se transforme aussitôt en une scène parodique grâce à la relation du vol d'« une fausse médaille, en papier doré » (p. 171), susceptible de gagner une dimension pour ainsi dire « métaphysique » :

Je venais de trouver le secret de l'éternité. (Cette conquête se fit dans un bureau de tabac. Et je m'en réjouis : les anges nous visitent plus volontiers dans des locaux sans gloire, c'est plus sûr et plus discret. Blake les recevait dans sa cuisine) (p. 172).

Ces vols, désirés, rêvés, inconscients doivent s'interpréter aussi en termes culturels : *Souffles*, remplis de différents intertextes à fonction de détournement, se définit en effet comme un vol des textes des hommes : « S'il [le blanc] avait pu me toucher ! Toute l'histoire mienne, et ces nombreuses œuvres du vol que sont mes textes n'auraient pas eu temps » (p. 173)<sup>27</sup>. Le vol se traduit également comme un acte sensuel, une fascination érotique ; il dit enfin – sur le mode grotesque – la volonté du narrateur de devenir « dieu » :

C'est l'essence même de la toute-puissance qu'il me plaira de te [au blanc dieu] voler ! (p. 177)

Vieux couillon, chantai-je, vieux fou, pauvre mec décrépît, foutu, ton règne est cuit, j'ai pitié de toi car j'ai pêché contre toi, vieux dieu foutu (p. 178).

Cela donne lieu une fois de plus à une relecture « négative » de la Genèse, apte à rectifier « la falsification masculine » :

En vol, se libère la femme primitive, avide, gourmande, têteuse, sauvage, épargnée par l'accablante religiosité masculine : à l'époque de la fessée, redoublant son effet je lus la Genèse à ma façon ; je me représentai le tentateur comme un grand nègre-serpent tout en tête et en queue ornée de diamants. Je le trouvai d'une rassurante beauté [...]. Quant à Eve, que je trouvais niaise [...], je la pressais de manger le fruit : c'est là décelai-je, que se greffe la falsification masculine, et tout est dans le commentaire. (p. 180-181.)<sup>28</sup>

L'acte de voler constitue de cette façon une démarche identitaire ; métaphore de l'écriture, il est seul capable, en assumant l'acte créateur, d'assurer les retrouvailles avec soi : « Que voler n'est pas seulement voler, et surtout pas piquer un objet, mais d'abord créer, je suis la preuve volante. Créer, se donner libre cours, se prendre en amour et à soi-même s'associer » (p. 179). Cela dit, si *Souffles* sont une façon de

---

<sup>26</sup> Les « blancs » qui s'opposent aux « noires » représentent non seulement les hommes, mais aussi le pouvoir en général, les règles de la société – masculine.

<sup>27</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>28</sup> C'est nous qui soulignons. Pour Cohen-Saphir, nombre d'œuvres de Cixous se lisent comme « une contre-Bible dans laquelle les métaphores connues [...] sont subtilement détournées de leur sens premier dans une perspective résolument humaniste et féminine ». Voir COHEN-SAFIR, Claude, « La Serpente et l'Or : Bible et contre-Bible dans l'œuvre d'Hélène Cixous », in *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. Calle-Gruber, Galilée, 2000, p. 361.



réécrire la genèse biblique, ils sont aussi la « bible » – « contre-Bible » – du narrateur, écrit profondément sérieux, qui s'efforce de mettre au jour les territoires du féminin.

Ce processus ne peut se faire qu'au prix d'une série de perturbations qui renversent, de fond en comble, la matière profonde du récit traditionnel. Il est question de délivrer de leurs contraintes millénaires le langage, le corps, l'inconscient et l'écriture, pour que survienne une genèse nouvelle. Le principe de celle-ci réside dans la réécriture de toute une tradition mythique et culturelle – *par définition* masculine –, ce qui permet de remettre en question les rapports de force<sup>29</sup>.

Toujours est-il que l'intention parodique, qu'elle relève de la coprésence, de l'hypertextualité, de la métatextualité ou de la paratextualité, ne se réduit pas à une simple caricature du masculin. Elle est une démarche vitale qui – en contrefaisant et réévaluant les schémas habituels – permet à la femme d'accéder à la parole. La nouveauté choquante du récit réside encore dans sa capacité à transmuier l'écriture (et ses vols) en un acte charnel et à redéfinir, d'un seul et même souffle, les notions du texte et du sexe<sup>30</sup>.

Récit fabriqué de pièces « volées » qui relèvent d'une multitude de genres éclatés, *Souffles* exposent une thématique obsessionnelle, à l'intérieur de laquelle l'accent est légèrement déplacé des troubles sexuels aux troubles scripturaux. Histoire incertaine d'une genèse au féminin, *Souffles* font un pas – sur le mode à la fois ludique, ironique et profondément passionné – vers la découverte du « continent noir », terrain de prédilection chez Cixous. Le féminin signifie pour l'auteur une façon de prendre possession du monde : ainsi se révèle un univers intérieur – la vie immense, cachée derrière la vie restreinte.

---

<sup>29</sup> Cixous elle-même, dans un entretien avec Rossum-Guyon, affirme que « les femmes dans l'histoire ont été culturellement réduites à être à la place du spectateur ». Cf. CIXOUS, *Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon*, in *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, « Ecriture, féminité, féminisme », Université de Lille III, 1977/4, p. 487. Aussi la tâche de Cixous consiste-t-elle à « "casser la figure" aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l'inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes ». Cf. SANTELLANI, Violette, « Femmes sans figure et figures de femmes », in *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, sous la dir. de F. van Rossum-Guyon et Myriam Déaz-Diocaretz, PUV Saint-Denis - Rodopi, 1990, p. 149.

<sup>30</sup> La signification du titre s'éclaire ainsi : revoyant à la fois à la respiration, à la parole et aux passions, les « souffles » s'interprètent comme un geste libérateur, un acte créateur.